

ANÁLISIS DEL ESPACIO Y EL DISCURSO TAOÍSTA EN LA POESÍA DE WANG WEI¹

PILAR GONZÁLEZ ESPAÑA

Universidad Autónoma de Madrid

El acontecimiento más importante que determina el periodo de esplendor de la dinastía Tang (618-906) es la reunificación, por segunda vez en la historia, del imperio chino. La expansión económica y militar que caracteriza esta época tuvo como consecuencia una apertura a todo lo extranjero, así como la aceptación y asimilación de diferentes religiones y culturas. Podría trazarse una línea divisoria a la mitad de la dinastía. Los primeros ciento cincuenta años, es decir, hasta el año 755, fueron regentados por el poder de grandes emperadores que ampliaron el territorio chino por el Asia central hasta Irán, Asia meridional y Asia oriental incluidos Tibet, Manchuria, Mongolia y Corea, entre otros; la entrada masiva de extranjeros impulsó el desarrollo de muchas religiones, tales como el budismo, el nestorianismo, el cristianismo, el maniqueísmo y el islamismo, así como la asimilación de influencias culturales extranjeras. Los ciento cincuenta años restantes se caracterizaron, sin embargo, por un gran desgaste económico, la pérdida de territorios, la usurpación del poder central por los eunucos y jefes militares y, en consecuencia, la desmembración del imperio.

El auge de la poesía china, especialmente en la primera mitad de la dinastía, está ligado a diversos factores políticos, reli-

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 24 de marzo de 2013 y aceptado para su publicación el 27 de abril de 2013.

¹ Este trabajo ha sido posible gracias al proyecto de investigación en “Textos, imágenes y espacios: construcción y negociación de discursos en Asia Oriental, ff12011-25897”, Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, de España.

giosos y culturales, que fueron, todos ellos, impulsados bajo el mecenazgo de los emperadores y un producto del encuentro y la amalgama de culturas y religiones, así como de la apertura y el cosmopolitismo reinantes en la época.

A pesar de que la época Tang fue el momento de verdadera eclosión del budismo, la importancia del taoísmo no fue en absoluto desdeñable. En las leyendas y anécdotas recogidas durante el reinado de Gaozu (618-627) se produjeron extrañas apariciones del padre de Lao Zi sobre el monte Yangjue, al sur de Shanxi; más tarde, el emperador Gaozong (649-683) construyó templos taoístas en cada provincia china, e incluyó la obra del *Daodejing* entre los textos oficiales que se requerían para la realización de los exámenes imperiales.² También el emperador Xuanzong (712-755), en honor a Lao Zi, creó escuelas y templos en cada capital de provincia y prefectura, y agregó muchos otros textos taoístas al manual de los exámenes. Ya en el año 748 se recoge el primer canon taoísta y, a partir de entonces, el taoísmo adquirió estatus dentro de la enseñanza oficial.³

Pero esta consolidación, donde se aunaban un taoísmo tradicional de tendencia filosófica y otro más esotérico y religioso,⁴ no carecía tampoco de otros elementos que fueron integrándose poco a poco en él; por ello, resulta difícil y arbitrario desligarlo de la más importante tendencia ideológica de la época, el budismo. En cualquier caso, esta separación puede convertirse en

² Este sistema de exámenes para acceder a los puestos de funcionarios marcó un antes y un después en la historia de la poesía china. Se estableció un corpus de obras y manuales, así como pruebas de composición poética, que todos los letrados tenían que superar. Asimismo, implicó una democratización de los estudios, ya que todos podían acceder a los mencionados exámenes.

³ El canon *San dong qionggang* 三洞琼纲 [*Compendio de las tres cavernas*], compuestos por varios centenares de textos taoístas, se perdió durante la rebelión de An Lushan (755-763). En los siglos posteriores hubo otras compilaciones hasta llegar a la edición actual del *Daozang* 道藏 [*Canon taoísta*], editado por vez primera en 1444 y que comprende más de dos mil obras. En el siglo pasado, el sinólogo francés Henri Maspero hizo incursiones en la traducción de algunos de sus textos; cf. Henri Maspero, *El taoísmo y las religiones chinas*, Madrid, Trotta, 1999.

⁴ Uno de los desarrollos más importantes del taoísmo se produce en la ciencia alquímica. Para el estudio general del taoísmo en la dinastía Tang, véase C. Benn, "Religious Aspects of Emperor Hsuen-tsung (Xuanzong) Taoist Ideologie", en D. W. Chappell (ed.), *Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society*, *Buddhist and Taoist Studies*, II, Hawái, University of Hawaii Press, 1987, pp. 127-146; para estudios generales, véase Isabelle Robinet, *Histoire du Taoïsme, des origines au XIV^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.

una herramienta eficaz de análisis que nos permita profundizar en las relaciones del poeta que nos ocupa con las escuelas filosóficas imperantes de su época y, sobre todo, aventurarnos en un camino apenas hollado por la sinología oriental y occidental. En este sentido, la mayoría de los estudiosos y comentaristas se han centrado en subrayar y realzar exclusivamente las influencias del budismo en la vida y la obra de Wang Wei.

En realidad, dentro del corpus poético de Wang Wei son muy escasos los poemas con una exposición explícita de las ideas budistas, debido a que el poeta no necesitaba argumentar sus mensajes religiosos.⁵ Sin embargo, sí se constata el uso, por otro lado habitual en la poesía Tang, de imágenes con fuertes implicaciones budistas (luna, espejos, agua), así como diversas menciones específicas a templos y monjes. Recuérdese, al respecto, la obra *Wang Chuanji* 綱川集 (*Poemas del río Wang*),⁶ escrita toda ella bajo la inspiración constante del budismo *chan* (*zen* en japonés), al que poeta era ferviente adepto. De ahí que la temática principal de Wang Wei se centre en las relaciones del hombre con la naturaleza y el paisaje.⁷

Esto en lo que respecta al budismo. Sin embargo, son prácticamente inexistentes las investigaciones que hacen referencia al taoísmo;⁸ por ello, frente a los estudios habituales sobre Wang Wei, su poesía de tendencia taoísta merece un apartado propio, justificado no sólo por la gran influencia que recibió del taoísmo, sino también por la inclusión y asunción de ciertos conceptos filosóficos claves en su obra.

Wang Wei 王维 vivió 61 años; los estudiosos están de acuerdo en que debió haber nacido en el año 699 o 700 y en que murió en el 761.⁹ Fue originario de Taiyuan, en la provincia de Shan-

⁵ Esto es también lo que afirma J. Wu en *The Four Season of Tang Poetry*, Rutland VT, Tuttle, 1972, p. 50.

⁶ Wang Wei, *Poemas del río Wang*, tr. Pilar González España, Madrid, Trotta, 2004.

⁷ Otros de sus temas habituales son la corte y el compromiso, la despedida, con una dialéctica más confuciana, e incluso, poemas que expresan la contradicción entre civilización y naturaleza.

⁸ De todos los libros consultados tanto en lengua china como en lenguas occidentales (incluidas tesis doctorales), en ninguno se rastrea de forma rigurosa la influencia del taoísmo en la obra de Wang Wei.

⁹ Las fechas no coinciden exactamente; hay una diferencia de dos años. Según la *Historia nueva de los Tang*, Wang Wei nació en el año 701. Según la *Historia vieja de*

xi. En el año 721, Wang Wei consiguió el grado último de *jinsbi*,¹⁰ junto con el reconocimiento de su talento en los círculos literarios de la época, pero, debido a un pequeño incidente, apenas duró tres años en el puesto, y en 724 fue exiliado a Jizhou, en la provincia actual de Shandong. El exilio representó una etapa decisiva en la formación poética y espiritual de Wang Wei, ya que supuso, además de una toma de conciencia de los peligros de la corte, el primer y más fuerte contacto con el taoísmo floreciente en aquellas regiones. Su obsesión principal giraba en torno de la consecución de la inmortalidad y la longevidad, meta de los adeptos taoístas. Se interesó en diversas prácticas alquímicas, entre las que destaca la búsqueda del elixir de la inmortalidad. Wang Wei hacía una dieta vegetariana, no vestía nunca ropa de colores, su vida era sencilla y tranquila: en su casa apenas había una tetera, algunos libros clásicos y una cama.¹¹ Después, en años sucesivos, el poeta hizo intensas y profundas incursiones en el budismo al que le iniciara su madre. Como funcionario ocupó muchos cargos a lo largo de su vida aunque siempre los alternó con el retiro o el duelo. Parece ser que, al final de su vida, ejerciendo una especie de sincretismo de las prácticas budistas y taoístas, se desapegó del mundo hacia una vida de eremita, observó un régimen estrictamente vegetariano, leía sutras y se dedicó por completo a la meditación.

Esta alternancia entre religiones va a ser una constante no sólo en la vida de Wang Wei, sino también en su poesía. Los dos poemas que se reproducen a continuación son los ejemplos más claros para ilustrar cómo este insigne poeta de la dinastía Tang concibe su vida en sus relaciones con el Tao¹² y la naturaleza y cómo construye el espacio y el discurso taoísta. Elegí especialmente poemas del género del *lǜshī* 律詩 ('poesía

los Tang, en el año 699. Véase: Liu Xu 劉昫 et al. (eds.), *Jiu Tang shu* 舊唐書, Beijing, Zhonghua shuju, 1975, y Ouyuang Xiu 歐陽修 et al. (eds.), *Xin Tang shu* 新唐書, Beijing, Zhonghua shuju, 1975.

¹⁰ *Jinsbi* 進士 corresponde a la categoría de "letrado avanzado", parecido al actual título de doctor; cf. Georgette Jaegger, *Les lettrés chinois, les poètes Tang et leur Milieu*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1977, p. 78.

¹¹ Cf. Liu Xun, "Tang shu ben zhuan 唐书本传" [Principales biografías de la Crónica de los Tang], sección incluida en la *Historia nueva de los Tang*.

¹² A lo largo de este artículo se usará la transcripción del pinyin, excepto para algunos términos como "Tao" (y no Dao), ya que su grafía con "t" está regularizada desde hace ya tiempo en castellano.

regular¹³). El *lüshi* representa la mayor innovación de la poesía Tang; posee una estructura muy rígida sometida a esquemas métricos, tonales o rítmicos estrictos, con elementos que se oponen y se complementan entre sí en muchos aspectos: fónico, léxico, sintáctico y simbólico. Tiene ocho versos pentasilábicos o heptasilábicos, con rima en los pares.¹³ Wang Wei también ha sido considerado por la tradición, maestro de otra forma poética emparentada en cierta medida con el *lüshi*: el *jueju* 绝句, con el que aquél comparte no pocas características, pero más utilizado por el poeta en temática e inspiración budista.¹⁴

Veamos, por fin, el primero de estos poemas del género *lüshi*:

CASA DE CAMPO EN EL MONTE ZHONGNAN¹⁵

1 en la mitad de mi vida
sentía pasión por el Tao

¹³ La tradición literaria china ha estructurado el *lüshi* comparándolo con la anatomía de un dragón: *shoulian* 首联 ('cabeza'), *banlian* 颌联 ('boca'), *jinlian* 颈联 ('cuello'), *weilian* 尾联 ('cola'). Cada una de ellas pertenece a un dístico, es decir, el poema se cuenta por dísticos y no por versos, como es lo habitual. Siguiendo con la metáfora china, la cabeza y la cola del dragón no son más que el principio y el final del poema y, como tales, mantienen aún lazos con el exterior. Así, pueden encontrarse en distintos planos (léxico, semántico o sintáctico) rasgos diferenciadores de cada una de esas dos partes. Véase "Shiren yuxiao 诗人玉屑" [Pepitas de jade de los poetas], cap. 12, citado en *Tangshi yuyan yanjiu* 唐诗语言研究 [Investigaciones lingüísticas sobre la poesía Tang], Beijing, Zhongzhou guji chubanshe, 1990, p. 68.

¹⁴ El *jueju* se caracteriza por una máxima brevedad: cuenta con apenas veinte caracteres, elegidos con gran fuerza y precisión. Esa economía verbal permite una sutil manipulación de tonos e imágenes, claridad y matices, y conlleva una gran carga de significados implícitos, así como un fuerte poder de sugestión. El *jueju* consiste en un poema de cuatro versos (heptasilábicos o pentasilábicos) que, por la adición de ciertas reglas sintácticas y prosódicas, no podemos definir como cuarteto. Sus reglas prosódicas, al contrario que el *lüshi*, son arbitrarias y no tan estrictas. Desde un punto de vista filosófico, el *jueju* pentasilábico es el que mejor expresa el pensamiento budista, en primer lugar, por su extrema concisión muy cerca del no decir y, en segundo lugar, por su riqueza alusiva y su despliegue de infinitas posibilidades semánticas. La diferencia más importante entre el *jueju* y el *lüshi*, aparte del número de versos, es que el paralelismo del primero, al contrario que en el *lüshi*, suele situarse en general en los dos primeros versos. Esto divide el poema en dos partes fundamentales. El primer dístico, que suspende abruptamente las coordenadas espacio-temporales e ideales del poema, y el segundo dístico, que, generalmente, las deshace integrándolas en la realidad.

¹⁵ Este poema, a pesar de que no está datado, debió haber sido escrito al final de la vida de Wang Wei, es decir, entre los años 755 y 761. En lengua original, véase el poema núm. 1 en el apéndice al final de este artículo.

- en la vejez simplemente
vivo al pie de la montaña
- 2 cuando lo deseo me voy solo
- la belleza de las cosas
sólo dentro de uno mismo se conoce
- 3 camino hasta el lugar
último de las aguas
- me siento y miro
cómo nacen las nubes
- 4 si por azar me encuentro
con el anciano del bosque
- entonces charlamos, reímos...
no hay plazo para regresar

El poema nos presenta a un individuo que, en su mediana edad, amaba el Tao y, en su vejez, ya sólo vive al pie de la montaña; siguiendo su propia naturaleza o su deseo, continúa el camino de las aguas, se sienta, contempla el nacimiento de las nubes, se encuentra por azar con el viejo de las montañas, etcétera. Todas estas acciones tienen algo en común: el sujeto que las realiza sigue un camino natural y se encuentra inmerso en unas coordenadas espacio-temporales marcadas por el azar, el retorno y el origen. Ello parece aludir a diferentes metáforas del Tao¹⁶ y, más concretamente, a su movimiento originario: *ziran* 自然 ('espontaneidad'), concepto a partir del cual pueden explicarse estos versos de Wang Wei.¹⁷

Desde el comienzo ya se constata la existencia de un fuerte contraste: en el primer verso, el yo poético ama el Tao; en el segundo, ya ni siquiera lo ama, tan sólo vive al pie de la montaña.

¹⁶ Hay que tener en cuenta que hay tantos "Tao" como seres en el mundo. En la historia del pensamiento chino puede hablarse del Tao confuciano, del Tao neoconfuciano, del Tao taoísta, etcétera. Por razones obvias, se tratará aquí exclusivamente de este último.

¹⁷ Espontaneidad (del latín *sponte sua*), en chino, *ziran* 自然 (literalmente, 'de sí mismo', 'así'); también tiene la acepción de 'naturaleza'.

en la mitad de mi vida
sentía pasión por el Tao

en la vejez simplemente
vivo al pie de la montaña

Desde un punto de vista léxico, los verbos amar-vivir no son opuestos y pueden ser incluyentes; no obstante, Wang Wei los sitúa de tal modo que parecen excluyentes. En efecto, en el plano filosófico y dentro de una perspectiva taoísta, amar o apasionarse por el Tao es un deseo o sentimiento del adepto que aún no lo ha alcanzado. Cualquier inclinación o tendencia del *xin* 心 ('mente-corazón'), incluida la de sentir pasión por el Tao, es obstáculo para aprehenderlo;¹⁸ por el contrario, vivir al pie de la montaña, sin ninguna intencionalidad y con total inocencia significa situarse a las puertas del verdadero camino, porque el sujeto ya sólo es (*estar en*) naturaleza.

Hay una transición del primer verso, en el que el Tao es algo que se anhela y, por lo tanto, se idealiza, al segundo verso, en el que el Tao ya no se busca, porque se cumple en la naturaleza misma. Las alusiones a la edad mediana y la vejez implican la permanencia en el tiempo, dentro de una secuencia y continuidad habituales en los primeros versos del *lüshi*.

El segundo dístico plantea otros problemas más difíciles de resolver, especialmente debido a la ambigüedad de ciertos términos y expresiones. En el primer verso de este dístico se describe la libertad espiritual viviendo al pie de la montaña:

cuando lo deseo me voy solo

la belleza de las cosas
 sólo dentro de uno mismo se conoce

Es interesante observar que esa libertad del yo poético no surge dentro de él, sino que literalmente le viene dada desde afuera:¹⁹

¹⁸ La concepción más antigua de *xin* 心 es la de órgano de los afectos y del intelecto simultáneamente. El taoísmo, frente al confucianismo, propone el desapego de las emociones y de la propia naturaleza humana para alcanzar el Tao.

¹⁹ Esto se encuentra en relación con la "espontaneidad" (*ziran* 自然) que, lejos de exaltar una libertad al estilo romántico, se asocia por el contrario a "lo inevitable" (*budeyi*

兴	来	每	独	往
interés	venir	cada vez	solo	ir
(cuando lo deseo me voy solo)				

Es sobre todo el segundo verso de este dístico el que presenta mayores dificultades en cuanto a su interpretación y, por otro lado, el más rico en conceptos taoístas:

la belleza de las cosas				
sólo dentro de uno mismo se conoce				
胜	事	空	自	知
superior	asuntos	sólo	sí mismo	conocer
excelentes	cosas	vacío		

En las traducciones a lenguas occidentales hay ciertas controversias referidas a estos dos primeros caracteres, *shengshi* 胜事, ya que su significación es muy amplia y podrían entenderse como asuntos del mundo, paisajes hermosos, hechos del pasado, etcétera. Según Paulina Yu representan cualquier aspecto del mundo fenoménico: “En cualquier caso, para Wang Wei estas cosas espléndidas parecen representar cualquiera de los aspectos del mundo fenoménico que los hombres habitualmente valoran pero que, en contraste, saben que está vacío”.²⁰

Igualmente, en este verso aparece uno de los términos claves taoístas (y budistas): *kong* 空 (‘vacío’),²¹ que también puede significar “en vano, inútilmente”. Teniendo en cuenta la polisemia de todos estos términos que concurren en el mismo verso, las siguientes son algunas de las combinaciones posibles:

1. La belleza de las cosas sólo uno mismo la conoce.
2. Cosas bellas, sólo yo conozco [no los demás].
3. Cosas bellas. Yo conozco el vacío en sí mismo.

不得已); se trata del camino necesario para seguir el Tao y exige concentración, lucidez y clarividencia; cf. Anne Cheng, *Historia del pensamiento chino*, Barcelona, Bellaterra, 2002, p. 113.

²⁰ Paulina Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 157.

²¹ Este término mantiene además una estrecha relación con el sánscrito *śunyatā*.

4. [En las] cosas bellas, el vacío por sí mismo se manifiesta [conoce].
5. La belleza de las cosas sólo dentro de uno mismo se conoce.

En la combinación 1, *kong* 空 ('vacío') hace la función de complemento adverbial de *zi* 自 ('uno mismo'), y en la 4, de núcleo del sujeto del verbo *zhi* 知 ('conocer'). Tal y como sugiere el orden de la frase, Marsha Wagner convierte al *kong* en sujeto del verbo:

Wang Wei puede estar sugiriendo que las "cosas maravillosas" —los fenómenos de la naturaleza— que él conoce son de hecho sólo apariencia ilusoria o vana, e incluso, tal vez, que lo verdaderamente maravilloso es que el propio poeta reconoce el vacío. El saber verdadero, entonces, consiste en trascender la relativa palabra visual, y en trascender la palabra verbal. La ambigüedad de las palabras realza la ambigüedad de la experiencia ontológica.²²

Teniendo en cuenta que el poeta habla en el verso anterior de su soledad voluntaria (*du* 独) y resalta la importancia del acto individual de la contemplación y la acción, conocer "la belleza de las cosas" sería un acto exclusivamente personal e intransferible; por ello, se ha optado aquí por la interpretación 1, donde *kong* tiene el sentido adverbial de "sólo, únicamente". La propia doctrina de Lao Zi propone la salvaguardia y seguridad del individuo; Zhuang Zi, igualmente, afirma que el hombre debe realizar su propia naturaleza y vivir así una larga vida.²³ Este individualismo parece ser consustancial al más puro espíritu chino.²⁴

Digna de mención es la importancia del uso de *zi* 自 ('uno mismo, sí mismo') para referirse al *yo poético*. Este pronombre personal posee, en efecto, una fuerte carga semántico-filosófica

²² Marsha Lynn Wagner, "The Art of Wang Wei's Poetry", tesis de doctorado, Berkeley, University of California, 1975, p. 111.

²³ Esta fuerte tendencia individualista, en el sentido de la propia autorrealización, se vio reforzada incluso por la influencia del budismo y el altruismo que le caracterizaba. De hecho, todos los templos budistas y sus lugares de meditación se establecieron en las montañas, lejos del mundo y de los hombres.

²⁴ Véase, al respecto, el capítulo de Hajime Nakamura, "Individualism", en H. Nakamura, *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1968, pp. 247-258; también la obra de Donald J. Munro, *Individualism and Holism: Studies in Confucian and Taoist Values*, Ann Arbor, University of Michigan, 1985.

en contraposición a un yo excluyente (frente a otros), puesto que alude a la realización de la propia naturaleza intrínseca a cada uno: es decir, cualquier ser realizado que ha conseguido ser él mismo (frente a nadie).

En el tercer dístico, el yo poético, ya realizado, está inmerso en la naturaleza, y sigue el curso (fijado y, seguramente, invertido) de las aguas. Es interesante que en el quinto verso el autor mencione de nuevo el *tao* 道, esta vez con un sentido verbal o preposicional ('hasta; llegar').²⁵

camino hasta el lugar				
último de las aguas				
行	道	水	穷	处
marchar	hasta llegar	aguas	extremo	lugar

Contrariamente a lo que sugiere el poeta, este lugar último hace referencia a un manantial, es decir, al principio o nacimiento de las aguas.²⁶ El yo poético sigue el curso invertido, vuelve hacia atrás, y se dirige hacia un final-comienzo que evoca el origen y el retorno del Tao:

Tal actitud, cuando se despliega a escala cósmica, conduce a situarse en el origen del mundo, en parte para rehacerlo, pero también para captar su creatividad incesante en una regeneración continua, para volver a encontrar la fuerza organizadora del universo y unirse a ella y, finalmente, para ir más allá de este, cerrando el círculo con la unión de la unidad primera y de la unidad desplegada, en una unidad íntima que une la Fuente original y su expansión en la multiplicidad de los seres.²⁷

Precisamente, en los textos taoístas se repite la imagen del agua como metáfora del Tao. El hecho de adaptarse a todo tipo de terrenos y relieves, de ser al mismo tiempo profunda y transparente, clara y misteriosa, la convierten en un símbo-

²⁵ Es muy corriente en la lengua china la figura retórica de la antanacласis: *tao* 道 (Tao como nombre propio / *tao* como verbo: 'llegar, hasta'). Obsérvese, asimismo, la paronomasia de *xing* [行, 兴].

²⁶ 'Extremo' (*qiong* 穷), literalmente significa 'pobreza; agotar, acabar'.

²⁷ Isabelle Robinet, *Lao Zi y el Tao*, Palma de Mallorca, La Aventura Interior, 1999 (ed. orig.: París, Bayard Éditions, 1996), pp. 67-68.

lo propicio para evocarlo. Para Lao Zi, el agua representa el elemento más humilde, más femenino, más insignificante en apariencia, y, por contra, nada puede resistirse a ella: “Nada hay en el mundo más blando que el agua, pero nada hay que le supere contra lo duro”.²⁸

Pero si en las imágenes del agua encontramos divergencias en las diferentes culturas (también debido a la bipolaridad del elemento: aguas negras y claras, saladas y dulces), la sacralización del manantial, por el contrario, es universal tanto en Oriente como en Occidente, ya que representa la primera manifestación en el plano de las realidades humanas y de la materia cósmica fundamental. Su simbolismo, asociado a la inmortalidad —por sus aguas siempre cambiantes—, es la fuente del rejuvenecimiento y de la sabiduría. Según Jung, es la imagen del alma en cuanto origen de la vida interior y de la energía espiritual.²⁹

Así pues, el yo poético se dirige a ese lugar de las primeras manifestaciones, pero el movimiento que le lleva hasta allí es el de retroceso y acabamiento, allí donde se agota el agua, allí donde se agotan los años y la vida. En contraste, esa alta y costosa meta le lleva paradójicamente al rejuvenecimiento, ya que ese lugar donde se agota el agua es precisamente donde el agua nace. El requisito indispensable para aprehender el Tao es nuestra vaciedad, un estado de calma contemplativa y pureza perfectas; por ello, en el siguiente verso, el yo poético se sienta y mira el nacimiento de las nubes:

me siento y miro
 cómo nacen las nubes

坐 看 云 起 时
 sentarse mirar nube levantar cuando...

Lo que se ha traducido aquí por “nacer” se refiere en el texto literalmente al *levantarse* de las nubes. Hay una contraposición

²⁸ *Daodejing*, cap. 78. Cf. Lao-Tse, *Tao Te Ching*, tr. Carmelo Elorduy, Madrid, Tecnos, 1996, p. 183. Sobre el tema del agua como metáfora del Tao, véase Sarah Allan, *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, Albany, State University of New York Press, 1997, y Allan Watts, *Tao: The Watercourse Way*, Harmondsworth, Penguin, 1975.

²⁹ Citado por Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 516.

entre *sentarse* (del ser humano) y *levantarse* (de las nubes), es decir, dos acciones contrarias realizadas por sujetos distintos que evocan la alternancia del *yin* y el *yang*. Esta imagen, para algunos comentaristas, justifica la perspectiva, relativa e inaprehensible, del poeta hacia las cosas.³⁰

En efecto, la nube, tanto en la pintura como en la poesía china, es un elemento abstracto e intangible que expresa el vacío. Por otro lado, el objeto de la contemplación no es directamente la nube sino, literalmente: “cuando [el tiempo en el que] las nubes se levantan”.

cómo	nacen	las nubes
云	起	时
nube	levantar	cuando...

Es como si el yo poético contemplara el tiempo y la/s existencia/s evaporándose. En el plano simbólico, las nubes se asocian a la aparición de la existencia en el momento que surge de la inexistencia. Es quizá ese origen ambivalente del Tao, el *misterio doble* que surge de la misma fuente: “Sin nombre es el Principio del Cielo y de la Tierra y con nombre es la Madre de los Diez mil Seres [...]. Estos dos brotan juntos, pero traen nombres distintos. Ambos, igualmente, son misterio sobre misterio y puerta de todas las maravillas”.³¹

Insistiendo en el mismo dístico, se producen una serie de contrastes muy relevantes:

行	道	水	穷	处
○	○	○	○	○
marchar	hasta llegar	aguas	extremo	lugar
坐	看	云	起	时
○	○	○	○	○
sentarse	mirar	nube	levantar	cuando...

³⁰ “In this most visual couplet, the visual is denied”, cf. Wagner, “The Art of Wang Wei’s Poetry”, *op. cit.*, p. 112.

³¹ *Daodejing*, cap. 1. Cf. Lao-Tse, *Tao Te Ching*, *op. cit.*, p. 21.

En primer lugar, se constata un paralelismo tonal en la primera mitad de los dos versos, es decir antes de la cesura:

○ ○ / ○ ○ ○
○ ○ / ○ ○ ○

Que se corresponde con un paralelismo verbal:

行	道
marchar	hasta llegar
坐	看
sentarse	mirar

Además, hay fuertes contrastes semánticos:

行/坐	caminar-sentarse
坐/看	sentarse-mirar
水/云	agua-nube
穷/起	agotar-comenzar ³²
处/时	lugar-tiempo

Hasta aquí el yo poético se encuentra pasivamente inmerso en la naturaleza, contemplándola en sus formas acústicas y vaporosas, siendo testigo de sus cambios y transformaciones y convirtiéndose en el centro de reunión (igual que el poema) de sus contrastes radicales, aparentemente irreconciliables; es un sujeto-objeto que está fuera de las coordenadas espacio-temporales y es, por lo tanto, uno con lo que contempla.

El último dístico parece devolvernos a la realidad, al menos en un plano formal. El discurso poético vuelve a su fluidez sintáctica habitual:

si por azar me encuentro
con el anciano del bosque

³² También puede referirse a la alternancia del *yin* y el *yang*, en el sentido de que cuando un fenómeno acaba (agua) otro comienza (nubes).

entonces charlamos, reímos...
no hay plazo para regresar

El anciano del bosque, personaje muy corriente en los textos taoístas, encarna una vida espontánea y natural.³³ Su encuentro se produce de forma azarosa, no intencionada. Ambos charlan, ríen y olvidan el sentido del tiempo, por eso no hay plazo para regresar.

Haciendo una breve recapitulación, el yo poético, que en un principio ama el Tao y después vive en la montaña, en los dísticos segundo y tercero consigue transformarse en naturaleza, fundirse con el objeto de su contemplación; pero es en el último dístico donde se convierte en un *nosotros* que, integrado plenamente, llega a olvidarse de sí mismo como entidad espacio-temporal (así como de su regreso);³⁴ olvido este último indispensable para alcanzar la eternidad del instante, lo que los taoístas llaman inmortalidad.³⁵

Puede concluirse que en este tipo de poemas, el yo poético tiene un estado de conciencia más elevado espiritualmente. El hombre se encuentra plenamente integrado en la naturaleza, se mueve como ella, en la más pura espontaneidad. No hay tensiones entre el afuera y el adentro, entre naturaleza y sociedad. Sigue su propio Tao, avanza retornando, contempla el origen de la existencia vaporosa e ilusoria, se pierde con placer en el tiempo del olvido, en un presente eterno donde no hay plazo para regresar, comulga con el otro “naturalizado”, el anciano del bosque, charla y ríe fluyendo con él, no

³³ Tanto en los textos taoístas del *Zhuangzi* 庄子 o del *Liezi* 列子 como en los budistas (por ejemplo, en el *Liu zu tanjing* 六祖坛经 [Sutra del Estrado del Sexto Patriarca]), existe la figura del leñador.

³⁴ Esta interpretación está en desacuerdo con lo que afirma M. Wagner, quien concibe este regreso como un ambiguo anhelo del poeta por volver a la corte, aunque se decante en el poema por una vida espontánea y natural; cf. Wagner, “The Art of Wang Wei’s Poetry”, *op. cit.*, p. 113.

³⁵ “Al comienzo ocurre como un niño que busca a su madre; ocurre luego como con la embriaguez por un buen vino; luego, como con gozar de viento fresco en tiempo de calor y como refugiarse en la dulzura del sol cuando hace frío. La boca olvida las palabras, los ojos olvidan la visión, la nariz olvida los olores, las orejas el oído, la mente el pensamiento, el cuerpo la vida. Uno ya no es consciente más que del movimiento del Aliento Uno (*qi* 气 ‘soplo’), armonioso y espontáneo; y en esa conciencia se olvida también aquello de lo que se tiene conciencia”; citado y traducido del *Daozang* (1066.3.23b) por Robinet, *Histoire du Taoïsme*, *op. cit.*, p. 172.

posee intenciones ni deseos, se guía por el *wuwei* 无为, la “no intervención”.

El poema que se reproduce a continuación es del mismo estilo y ahí el poeta refuerza, profundiza y va más allá de estas ideas. Tal y como reza el *Daodejing*, desde un punto de vista metafísico, la naturaleza es la mejor forma de manifestación del Tao:

道之在天下犹川谷之於江海

El Tao es en el mundo lo que los ríos pequeños y los barrancos son respecto de los grandes ríos y el mar.³⁶

El siguiente poema de Wang Wei es un ejemplo genuino de uno de los presupuestos esenciales del taoísmo, a saber, la integración del hombre en la naturaleza:

EN RESPUESTA AL MAGISTRADO ZHANG³⁷

- 1 en el ocaso de mi vida
 sólo quiero tranquilidad
- mi corazón se despreocupa
 de todos los asuntos
- 2 en cuanto a mí mismo
 no tengo grandes proyectos
- sólo sé retornar
 a mi bosque conocido
- 3 el viento del pinar
 sopla y me desata el cinturón
- la Luna en la montaña
 me ilumina cuando toco este laúd
- 4 tú me preguntas
 por la razón de todas las cosas

³⁶ *Daodejing*, cap. 32. Cf. Lao-Tse, *Tao Te Ching*, op. cit., p. 153.

³⁷ Poema no datado. Puesto que el poeta habla de “en la mitad de mi vida”, parece haber sido escrito antes que el primer poema analizado, “Casa de campo en el monte Zhongnan”. En lengua original, véase el poema núm. 2 en el apéndice, al final de este artículo.

la canción del pescador
penetra profundamente en la ribera

Se trata de un poema de madurez donde el yo poético, como en el caso anterior, es el ‘sí mismo’ (*zi* 自), sin deseos ni anhelos mundanos: quiere calma y tranquilidad (*jing* 静), se preocupa de todos los asuntos, no tiene grandes proyectos; lo único que conoce y sabe (*zhi* 知) es retornar a su bosque conocido. Por lo demás, deja que la naturaleza actúe en él: el viento sopla y desata su cinturón, la Luna le ilumina, etcétera.

Según el título, “En respuesta al magistrado Zhang”, este poema es la contestación a otro compuesto por el magistrado oficial Zhang y forma parte de un diálogo en el que este último le preguntaba al poeta sobre las razones del éxito o del fracaso.³⁸ Wang Wei retoma esta pregunta sólo en el último dístico y todo el poema parece describir y explicar, como en una larga introducción, el sentimiento de libertad espiritual que invade al hombre integrado en la naturaleza.

En los primeros versos, el yo poético habla de su presente: describe a un hombre de edad que ama la tranquilidad y cuyo corazón no se preocupa de ningún asunto; pero también alude a su futuro próximo en el que no cuenta con largos proyectos, es decir, carece de la ambición del éxito o del miedo al fracaso y no siente ningún deseo de lo que la sociedad entiende por *progresar*. Se trata de desligarse del mundo exterior, en el que no sólo se incluye la sociedad, sino también su dimensión espacio-temporal (retiro-compromisos). De esta forma, el yo poético retrocede y retorna a su bosque conocido (verso cuarto).

En general, los diversos niveles significativos del bosque parecen apuntar al principio *yin*: “Lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol”.³⁹

Como puede deducirse, se trata de un elemento *yin* por naturaleza y, por su relación con el árbol, se asocia con la evo-

³⁸ En lo referente a los dos últimos caracteres del séptimo verso, *tong* 通 puede significar asimismo ‘proceder sin trabas, libremente’, y *li* 理, ‘reglamentos, disposiciones’; por ello, en otras versiones se ha interpretado como “éxito y fracaso” o “miseria y grandeza”. La traducción que se ofrece aquí, “la razón de todas las cosas”, incluye ambas posibilidades.

³⁹ Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, p. 102.

lución continua y discontinua; morfológicamente, el tronco representa la unidad central y las ramas, la discontinuidad periférica de sus divergencias. Además, comunica lo subterráneo con la superficie y con las alturas; es decir que el simbolismo general del bosque es el de centro espacio-temporal, una especie de *axis mundi* (igual que el simbolismo de la montaña), ya que une en su verticalidad el Cielo, la Tierra y el mundo subterráneo y, por otro lado, representa la evolución y la regeneración continua de la vida.⁴⁰

El retorno al bosque conocido (*jiu lin* 旧林, literalmente ‘viejo bosque’) es, pues, un regreso a un espacio esencial y primigenio. Se trata de una vuelta hacia el centro del mundo, que coincide inevitablemente con el centro de la vida, y sus cualidades (oscuridad, frescor, misterio, pérdida) designan el principio femenino *yin* por excelencia que, por su cercanía con el Tao, priorizan todos los textos de pensadores o poetas taoístas. Así lo ilustra este fragmento del poema de Tao Yuanming 陶渊明 (365/372-427), cuya influencia, por otro lado, resulta decisiva en nuestro autor:

de joven no me adaptaba
a la vulgaridad del mundo

por naturaleza
amaba las montañas

pero fui perdido, caído
en las redes polvorientas de los hombres

hace trece años ya
de mi partida

pájaro enjaulado con nostalgia
de su *antiguo bosque*

pez en el estanque y su sueño
de aguas profundas
conocidas.⁴¹

⁴⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995 (1ª ed., París, Robert Laffont-Jupiter, 1969), p. 194.

⁴¹ “*Gui yuantian ju* 归园田居” [Retorno a vivir en campos y jardines], en *Gushiba* 古诗海 [Enciclopedia de la poesía clásica], vol. 1, Shanghái, Shanghai guji chubanshe, 1992, p. 28.

Se observa que el poeta, tres siglos antes que Wang Wei, ya usaba la denominación “antiguo bosque” (*jiulin* 旧林) para referirse a ese lugar de máxima libertad física y espiritual. En este fragmento, no tan dichoso como el de nuestro autor, se refleja la angustia y la amargura del poeta, que se siente como un pájaro enjaulado.

Volviendo al poema de Wang Wei, ya en el siguiente dístico, la situación de paralelismo en la que se encuentran los versos forjará un mundo ideal en el que la naturaleza y el yo poético dialogan como en un espejo y en el que sus imágenes se incluyen mutuamente:

松	风	吹	接	带
<i>pino</i>	<i>viento</i>	<i>soplar</i>	<i>desatar</i>	<i>cinturón</i>
(Sust.)	(Sust.)	(Verbo)	(Verbo)	(Sust.)

el viento del pinar
sopla y me desata el cinturón

山	月	照	弹	琴
<i>montaña</i>	<i>Luna</i>	<i>iluminar</i>	<i>tocar</i>	<i>laúd</i>
(Sust.)	(Sust.)	(Verbo)	(Verbo)	(Sust.)

la Luna en la montaña
me ilumina cuando toco este laúd

El poeta nos sumerge de lleno en un mundo de percepciones sensoriales; así, un primer verso de naturaleza fundamentalmente sonora o táctil (soplar, desatar), y un segundo verso de naturaleza también sonora-táctil (tocar el laúd) y visual (iluminar).

Los contrastes en lo referente a la dimensión espacial de la escena son evidentes: el viento del primer verso se mueve horizontalmente frente a la Luna, que ilumina verticalmente; además, hay otro tipo de contrastes semánticos:

松 / 山	pino-montaña
风 / 月	viento-Luna
吹 / 照	soplar-iluminar

Los elementos de la naturaleza inciden en la dimensión humana: el viento desata el cinturón, la Luna ilumina al hombre, y el hombre responde a esa incitación natural con la música; las notas del laúd se convierten entonces en un lenguaje ya “naturalizado”, como el canto de los pájaros o el murmullo del agua; por ello, en la simbología taoísta el laúd evoca la armonía cósmica.⁴² Estos cuatro elementos (viento, Luna, cinturón y laúd) que parecen dialogar en un plano exclusivamente sensorial forjan, sin embargo, un mundo cerrado y perfecto en el que todas las cosas, objetos, sentimientos, se corresponden unos con otros, dentro de una dimensión espiritual y trascendente. Así, el viento al soplar libera al hombre de sus ataduras, de todo lo que le constriñe;⁴³ la Luna, fría y nocturna, ilumina al hombre con la luz de lo inconsciente, de lo mágico y extraordinario; y el hombre, una vez liberado espiritual y artísticamente, tañe su laúd, cuyas notas vibrando en ese paisaje armonizan con el cosmos.

Desde una perspectiva filosófica, esta imagen puede explicarse gracias a la ley de resonancias o *gangying* 感應 (literalmente, ‘estimular y responder a la estimulación’). En el *Huainanzi* 淮南子,⁴⁴ obra síntesis de toda la especulación antigua, de tendencia predominantemente taoísta, se explica la resonancia como un fenómeno puramente físico de vibración, de *qi* 气 (‘soplo’), como el que se produce entre dos instrumentos de música:

Quando el afinador del laúd toca la cuerda *gong* [sobre un instrumento], la misma cuerda [sobre otro instrumento] responde por resonancia; y cuando toca la cuerda *jiao* [sobre un instrumento], la misma cuerda [sobre otro instrumento] se pone a vibrar. Tal es el fenómeno de la armonía mutua entre dos notas parecidas...

⁴² La tradición atribuye diferentes cualidades a este instrumento de música: la alegría, el encanto, la elegancia, la sutilidad, la tristeza, el razonamiento y la fuerza. A estos atributos simbólicos se le añade el de ser un instrumento que evoca el amor y la unión sexual (cf. M. L. Tournier, *L’imaginaire et la symbolique dans la Chine ancienne*, París, L’Harmattan, 1991, p. 418).

⁴³ El cinturón era una prenda simbólica de los que habían superado el examen imperial de funcionarios; cf. *ibid.*, p. 525.

⁴⁴ Escrito en el 139 a.n.e. por Liu An, rey de Huainan, a petición del emperador Wu de los Han.

Ésta es la prueba de que los soplos espirituales están en resonancia los unos con los otros. Así, las nubes de la montaña adquieren la forma de hierbas salvajes; las nubes del río, de escamas de pez; las nubes de sequía, de volutas de humo; las nubes del torrente, de aguas acumuladas. Cada ser es estimulado por lo que se le parece en forma y categoría.⁴⁵

Esta visión, que corresponde a una cosmología correlativa, se formula gracias a la teoría de los *Wuxing* 五行 ('cinco agentes'), donde todas las cosas y los seres se clasifican dentro de cinco categorías, correspondientes a los cinco elementos: metal, madera, agua, fuego y tierra.

Según esta interpretación, Wang Wei, en una clara omisión de la cuestión, no parece responder al magistrado Zhang su pregunta sobre las razones del éxito o el fracaso; empero, destina todo su poema a describir la comunión y el diálogo profundo y misterioso entre el hombre libre y la naturaleza.

Ya en el último dístico, el poeta formula explícitamente la pregunta del magistrado y su respuesta personal resulta, por otro lado, oscura y ambigua.

la canción del pescador
penetra profundamente en la ribera

Por su misterio y falta de precisión, estos dos versos han dado lugar a múltiples y variadas interpretaciones de innumerables comentaristas. En primer lugar, el verso es una alusión a un poema de Qu Yuan 屈原 titulado "Yu Fu 渔夫" (Canción del pescador), escrito en forma de diálogo entre el autor y un pescador. Este último se burla de Qu Yuan, que, por haber sido exiliado, siente una gran frustración y rechazo del mundo:⁴⁶

Pescador: —¿No eres el Señor de los Tres Distritos?⁴⁷ ¿Qué te trae por aquí?

⁴⁵ *Huainanzi* 淮南子, ed. Zhuji jicheng, Hong Kong, Zhonghua shuju, 1978, cap. 6, pp. 90-92. Para la traducción de algunos capítulos en lenguas occidentales, véase *Les Grandes traités du Huainan Zi*, Paris, Institut Ricci-Cerf, 1993.

⁴⁶ Qu Yuan (340?-278?) pertenecía a una gran familia del reino de Chu. Ocupó el puesto de secretario privado de palacio bajo el rey Huai, pero fue exiliado por envidias y calumnias de otros altos funcionarios de la corte. Acabó arrojándose al río Milo entre el 278 y el 290 a.n.e.

⁴⁷ Qu Yuan había ejercido de archivista o registrador con cierto prestigio entre

Qu Yuan: —Como el mundo es todo fango y yo soy el único lúcido, y como todos los hombres están ebrios y yo soy el único sobrio, me he exiliado.

Pescador: —El hombre sabio no está encadenado a las circunstancias materiales, pero puede moverse como se mueve el mundo. Si la humanidad está anegada en fango, ¿por qué no ayudarla a remover el fango y batir las olas? Y si todos los hombres están ebrios, ¿por qué no sorber sus heces y lavarles sus traseros? ¿Por qué te has exiliado? ¿Debido a tus profundos pensamientos y a tus altas aspiraciones?

Qu Yuan replicó: —He oído lo siguiente: “Quien acaba de lavarse el pelo, debería cepillarse el sombrero; y quien acaba de bañarse debería sacudir sus ropas”. ¿Cómo puedo exponer mi límpida pureza a la suciedad de los demás? Me arrojaría a las aguas de un río para ser digerido por el intestino de los peces, antes que apagar el fulgor de mi luz en la oscuridad y el polvo del mundo.

El pescador, con una tenue sonrisa, hundió su remo en el agua y se marchó. Mientras partía, cantaba esta canción:

Cuando las aguas del río Canglang están claras puedo lavar las cuerdas de mi sombrero en ellas.⁴⁸ Cuando las aguas del río Canglang están turbias, puedo lavar mis pies en ellas.

Con esto, se fue y no volvió a hablar más con él.⁴⁹

Según estas palabras, el pescador le aconsejó al poeta que para conseguir una libertad espiritual por encima de todas las dificultades materiales no debía enredarse de forma pasional en el mundo circunstancial. Qu Yuan insistía en su compromiso ético con el mundo y vivía su retiro con un fuerte dramatismo y con una dolorosa sensación de huida y separación; por ello, el pescador le cantó irónicamente esa canción antes de irse. En realidad, estos versos, que a su vez evocan citas de *Shi-jing* 诗经, de Confucio o de Mencio, y que forman parte de todo el corpus literario chino, sugieren, y ésta es la interpretación más general, una burla de la tradición confuciana que invita al

los tres nobles clanes de la casa real de los Chu: los Zhao, los Jing y los Qu, cuyos distritos se encontraban en Ying, la capital de los Chu.

⁴⁸ Se refiere a un sombrero de funcionario de la corte, con ornamentos colgantes.

⁴⁹ “Yu fu 渔夫” [Canción del pescador], en *Gushibai* 古诗海 [Enciclopedia de la poesía clásica], vol. 1, *op. cit.*, p. 88. Para una traducción en lengua inglesa, véase *The Songs of the South*, tr. David Hawkes, Londres, Penguin Books, 1985, pp. 206-207.

retiro cuando las circunstancias son desfavorables, y al servicio en la corte cuando las circunstancias son favorables.

El mensaje de fondo del texto de Wang Wei subraya el hecho de que el pescador cante siguiendo la orilla del río, dejándose fluir por su curso, integrándose y perdiéndose en la naturaleza.⁵⁰ Quizá sea otra forma más para aconsejar al magistrado Zhang, igual que el pescador le decía a Qu Yuan, que no tuviera en cuenta ni éxitos ni fracasos; en este sentido, Wang Wei supera la dialéctica del conflicto confuciano entre retiro y compromiso.

Pero el texto resulta de tal ambigüedad que provoca infinitas preguntas; dejan el poema inconcluso, como es habitual, vibrando en la psique del lector. Este uso múltiple del lenguaje es muy propio de los textos taoístas como el *Zhuangzi*, donde se recurre a incongruencias o sinsentidos para anular, neutralizándolo, el propio discurso.⁵¹

En conclusión, estos poemas demuestran que el yo poético, aunque integrado plenamente a la naturaleza, mantiene aún lazos terrenales con el exterior (dudas, pasiones, deseos...). El protagonismo de la naturaleza es en cierto modo secundario, pues se reduce a los versos centrales en situación de paralelismo. Así, pues, se trata de un retiro y opción personales, aunque no de una entrada y fusión absolutas. El punto de referencia es el afuera, el mundo, lo otro, el tiempo histórico-lineal desde el cual se mide el tiempo subjetivo, ese presente eterno que sólo muy pocas veces puede alcanzarse, y el espacio exterior desde el cual se mide la naturaleza como lugar de refugio y crecimiento espiritual. Es un estado elevado de conciencia del yo poético, pero aún no hay confusión plena entre sujeto y objeto. En el poema hay dialéctica, contradicciones que intentan resolverse de forma poética o racional y argumentada. Un altísimo estado de conciencia, que podríamos asimilar a una iluminación, tenemos que buscarlo en otro tipo de poemas, más breves, el *jueju*, cuyos escasos versos están en situación total de paralelismo y que son el género más

⁵⁰ Esta imagen es similar a la de la historia de la “Fuente de los melocotoneros en flor” 桃花源, donde un pescador, llevado por las aguas de un río, atraviesa una gruta y llega a otro mundo, una especie de paraíso perdido. Nos referimos a la historia escrita en primer lugar por Tao Yuanming 陶淵明 y de la cual hizo una versión posterior Wang Wei.

⁵¹ Según Paulina Yu, este tipo de finales abiertos están relacionados con el budismo *chan* y los *gong'an* 公案 (*koan* en japonés), una manera de no decir las cosas directamente, para reducirlas al absurdo; cf. Yu, *The Reading of Imagery...*, *op. cit.*, p. 187.

adecuado y el legado máspreciado de Wang Wei para expresar el estado espiritual de la meditación e iluminación *chan*. Su máxima condensación y su alta capacidad alusiva lo convertirán en un vehículo decisivo para expresar o sugerir lo inefable.

En cualquier caso, el análisis de estos poemas ilustra la poesía de corte taoísta de Wang Wei, y demuestra que esa tendencia ideológica es decisiva tanto en su obra como en su propia espiritualidad.

Apéndice

Poema núm. 1

终 南 别 业
zhong nan bie ye
Zhongnan casa de campo

CASA DE CAMPO EN EL MONTE ZHONGNAN⁵²

中 岁 颇 好 道
zhong sui po hao dao
medio edad bastante gustar Tao
amar

En la mitad de la vida, sintiendo pasión por el Tao

晚 家 南 山 陲
wan jia nan shan chui
tarde casa sur montaña frontera
vejez habitar al pie

En la vejez, vivo al pie de la montaña

兴 来 每 独 往
xing lai mei du wang
interés venir cada vez solo ir
apetecer

Cuando lo deseo, me voy solo

⁵² Cf. Cao Zhongfu 槽中孚 (ed.), *Wang Wei quanji* 王维全集 [Obra poética completa de Wang Wei], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1997, *juan* 3, p. 11.

胜	事	空	自	知
<i>sheng</i>	<i>shi</i>	<i>kong</i>	<i>zi</i>	<i>zhi</i>
<i>superior</i>	<i>asuntos</i>	<i>sólo</i>	<i>uno mismo</i>	<i>conocer</i>
<i>excelente</i>	<i>cosas</i>	<i>vació</i>		

La belleza de las cosas sólo uno mismo la conoce

行	道	水	穷	处
<i>xing</i>	<i>dao</i>	<i>shui</i>	<i>qiong</i>	<i>chu</i>
<i>marchar</i>	<i>hasta</i>	<i>aguas</i>	<i>extremo</i>	<i>lugar</i>
		<i>pobre</i>		

Camino hasta el lugar donde el agua nace

坐	看	云	起	时
<i>zuo</i>	<i>kan</i>	<i>yun</i>	<i>qi</i>	<i>shi</i>
<i>sentarse</i>	<i>mirar</i>	<i>nube</i>	<i>levantar</i>	<i>cuando...</i>

Me siento, miro cómo ascienden (se forman) las nubes

偶	然	值	林	叟
<i>ou</i>	<i>ran</i>	<i>zhi</i>	<i>lin</i>	<i>sou</i>
<i>Por azar</i>	<i>cruzar</i>	<i>bosque</i>	<i>anciano</i>	
	<i>encontrar</i>			

Por azar, si me cruzo con un anciano del bosque

谈	笑	无	还	期
<i>tan</i>	<i>xiao</i>	<i>wu</i>	<i>huan</i>	<i>qi</i>
<i>charlar</i>	<i>reír</i>	<i>no</i>	<i>regresar</i>	<i>bora</i>
			<i>momento</i>	

Charlamos y réimos sin plazo para regresar

Traducción de Guillermo Dañino: A mitad de mis años, me consagré al Tao; /En el ocaso de mi vida, me establecí al sur de la montaña. //Cuando lo deseo, allá me dirijo /Y no descubro sino la belleza de las cosas. ///Camino hasta el borde del agua /Y, sentado, contemplo el paso de las nubes. //De pronto me

encuentro con un viejo leñador. /Charlamos. Reímos. Nos olvidamos del regreso.⁵³

Traducción de Lucien Drivoid: Au milieu de mon âge, je me consacrai au Tao; /Au soir de ma vie, je me retirai sur les pentes du Mont Zhongnan. /Au gré de l'inspiration, j'y vais souvent seul. /Je ne connais plus que la beauté des choses. /Je marche jusqu'à la source des eaux. /Je m'assieds et regarde les nuages s'élever. /Par hasard, je croise un vieux bûcheron. /On parle, on rit, on oublie l'heure du retour.⁵⁴

Poema núm. 2

酬	张	少	府
<i>chou</i>	<i>zhang</i>	<i>shao</i>	<i>fu</i>
respuesta	Zhang		magistrado

EN RESPUESTA⁵⁵ AL MAGISTRADO ZHANG⁵⁶

晚	年	惟	好	静
<i>wan</i>	<i>nian</i>	<i>wei</i>	<i>hao</i>	<i>jing</i>
tarde	años	sólo	amar	tranquilidad

En el ocaso de mi vida sólo quiero la tranquilidad

万	事	不	关	心。
<i>wan</i>	<i>shi</i>	<i>bu</i>	<i>guan</i>	<i>xin</i>
diez mil	asuntos	no	preocupar	corazón
cosas del mundo				

Mi corazón se despreocupa de todos los asuntos

⁵³ Wang Wei, *La montaña vacía*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 97.

⁵⁴ Wang Wei, *Paysages: Miroirs du coeur*, París, Gallimard, 1990, p. 235.

⁵⁵ Respuesta a un poema escrito por el magistrado Zhang y dirigido a Wang Wei, en el que parece que le preguntaba por las razones del éxito o el fracaso.

⁵⁶ Cf. Cao Zhongfu (ed.), *Wang Wei quanji, op. cit., juan 7*, p. 35.

自	顾	无	长	策
<i>zi</i>	<i>gu</i>	<i>wu</i>	<i>chang</i>	<i>ce</i>
<i>sí-mismo</i>	<i>considerar</i>	<i>no</i>	<i>largo</i>	<i>proyecto</i>
	<i>fijar</i>			

En cuanto a mí mismo, no tengo grandes proyectos

空	知	返	旧	林。
<i>kong</i>	<i>zhi</i>	<i>fan</i>	<i>jiu</i>	<i>lin</i>
<i>vacío</i>	<i>saber</i>	<i>retornar</i>	<i>viejo</i>	<i>bosque</i>

Sólo sé retornar a mi bosque conocido

松	风	吹	解	带
<i>song</i>	<i>feng</i>	<i>chui</i>	<i>jie</i>	<i>dai</i>
<i>pino</i>	<i>viento</i>	<i>soplar</i>	<i>desatar</i>	<i>cinturón</i>

El viento del pinar sopla me desata el cinturón

山	月	照	弹	琴。
<i>shan</i>	<i>yue</i>	<i>zhao</i>	<i>tan</i>	<i>qing</i>
<i>montaña</i>	<i>Luna</i>	<i>iluminar</i>	<i>tocar</i>	<i>laúd</i>

La Luna de la montaña me ilumina mientras toco mi laúd

君	问	穷	通	理
<i>jun</i>	<i>wen</i>	<i>qiong</i>	<i>tong</i>	<i>li</i>
<i>señor</i>	<i>preguntar</i>	<i>todo</i>	<i>entender</i>	<i>razón</i>

El señor me pregunta por la razón de todas las cosas

渔	歌	入	浦	深
<i>Yu</i>	<i>ge</i>	<i>ru</i>	<i>pu</i>	<i>shen</i>
<i>pescador</i>	<i>canción</i>	<i>entrar</i>	<i>orilla</i>	<i>profunda</i>
			<i>ribera</i>	

La canción del pescador penetra profundamente en la ribera

Traducción de Guillermo Dañino: A medida que pasan los años mi espíritu se serena, / liberado de las diez mil preocupaciones. / Me pregunto a mí mismo y ya sé la respuesta, / ¿hay

algo mejor que el regreso al hogar? // El viento en el bosque de pinos agita mi túnica / y mi laúd se argenta sobre la pálida luna. / ¿Te interesa saber en qué consiste la buena fortuna? / En la orilla distante, un pescador sigue cantando.⁵⁷

Traducción de Lucien Drivoid y Wei-penn Chang: Au soir de ma vie, je n'aime que la tranquillité; /Je ne me soucie plus des affaires du siècle. /A bien considérer, je n'ai pas des grandes recettes. /Tout ce que je sais, c'est retourner aux bois familiers. /Le vent dans les pins soufflé et défait ma ceinture. /La lune des montagnes m'éclaire jouant du luth. /Vous me demandez pourquoi misère et grandeur. /Le chant des pêcheurs pénètre aux rives lointaines.⁵⁸ ❖

Dirección institucional de la autora:
Centro de Estudios de Asia Oriental
Universidad Autónoma de Madrid
Francisco Tomás y Valiente 3, módulo III
28049, Madrid, España
 ✉ p.gonzalez@uam.es

Bibliografía

- ALLAN, Sarah, *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- BENN, C., "Religious Aspects of Emperor Hsuen-tsung (Xuanzong) Taoist Ideologie", en D. W. Chapell (ed.), *Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society, Buddhist and Taoist Studies*, II, Hawái, University of Hawaii Press, 1987, pp. 127-146.
- CAO Zhongfu 槽中孚 (ed.), *Wang Wei quanji* 王维全集 [*Obra poética completa de Wang Wei*], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1997.
- CHENG, Anne, *Historia del pensamiento chino*, Barcelona, Bellaterra.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.

⁵⁷ Wang Wei, *La montaña vacía*, op. cit., p. 265.

⁵⁸ Wang Wei, *Paysages*, op. cit., p. 289.

- Gushiba 古诗海 [*Enciclopedia de la poesía clásica*], vol. 1, Shanghái, Shanghai guji chubanshe, 1992.
- Huainanzi 淮南子, ed. Zhuji jicheng, Hong Kong, Zhonghua shuju, 1978.
- JAEGGER, Georgette, *Les lettrés chinois, les poètes Tang et leur Milieu*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1977.
- LAO-TSE, *Tao Te Ching*, tr. Carmelo Elorduy, Madrid, Tecnos, 1996.
- Les Grandes traités du Huainan Zi*, París, Institut Ricci-Cerf, 1993.
- LIU XU 劉昫 et al. (eds.), *Jiu Tang shu* 舊唐書, Beijing, Zhonghua shuju, 1975.
- MASPERÓ, Henri, *El taoísmo y las religiones chinas*, Madrid, Trotta, 1999.
- MUNRO, Donald J., *Individualism and Holism: Studies in Confucian and Taoist Values*, Ann Arbor, University of Michigan, 1985.
- NAKAMURA, Hajime, "Individualism", en H. Nakamura, *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1968, pp. 247-258.
- OUYUANG XIU 歐陽修 et al. (eds.), *Xin Tang shu* 新唐書, Beijing, Zhonghua shuju, 1975.
- ROBINET, Isabelle, *Histoire du Taoïsme, des origines au XIV siècle*, París, Éditions du Cerf, 1991.
- ROBINET, Isabelle, *Lao Zi y el Tao*, Palma de Mallorca, La Aventura Interior, 1999, pp. 67-68.
- Tang shi yuyuan yanjiu* 唐诗语言研究 [*Investigaciones lingüísticas sobre la poesía Tang*], Beijing, Zhongzhou guji chubanshe, 1990.
- The Songs of the South*, tr. David Hawkes, Londres, Penguin Books, 1985.
- TOURNIER, M. L., *L'imaginaire et la symbolique dans la Chine ancienne*, París, L'Harmattan, 1991.
- WAGNER, Marsha Lynn, "The Art of Wang Wei's Poetry", tesis de doctorado, Berkeley, University of California, 1975.
- WANG Wei, *Paysages: Miroirs du coeur*, París, Gallimard, 1990.
- WANG Wei, *Poemas del río Wang*, tr. Pilar González España, Madrid, Trotta, 2004.
- WANG Wei, *La montaña vacía*, Madrid, Hiperión, 2004.
- WATTS, Allan, *Tao: The Watercourse Way*, Harmondsworth, Penguin, 1975.
- WU, J., *The Four Season of Tang Poetry*, Rutland VT, Tuttle, 1972.
- YU, Paulina, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1987.